



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Análisis estructural y semiótico de la obra dramática "En la ardiente oscuridad" de Antonio Buero Vallejo

Autor/es

LYUBOMIRA ANGELOVA DOYCHEVA

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2017-18



Análisis estructural y semiótico de la obra dramática "En la ardiente oscuridad" de Antonio Buero Vallejo, de LYUBOMIRA ANGELOVA DOYCHEVA (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

Autor

Tutor/es

Grado

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA

RESUMEN

Los estudios sobre semiótica teatral han aportado información nueva sobre el hecho teatral y, junto a los estudios del funcionalismo, han construido un método, sustentado en un esquema teórico previo, que busca obtener un resultado veraz del objeto de estudio, es decir, de la obra dramática. Para ello, se ha tratado teóricamente la naturaleza del signo en relación con el teatro y se han presentado los diferentes códigos semiológicos, que generan un proceso comunicativo ambiguo y complejo que sugiere múltiples interpretaciones.

Con el objeto de evidenciar el funcionamiento del método semiótico en el teatro, se ha analizado la tragedia *En la ardiente oscuridad*, obra escrita por Antonio Buero Vallejo a mediados del siglo XX y que presenta numerosos códigos. El dramaturgo aborda la ceguera, tema predilecto en toda su trayectoria teatral, con el que pretende reflejar la realidad de la sociedad española de posguerra y plantear cuestiones metafísicas que invitan al espectador a valorar y a reflexionar sobre la existencia y las limitaciones de la condición humana.

Palabras clave: *teatro, signo, código, interpretación, Buero Vallejo.*

ABSTRACT

The studies on theatrical semiotics have provided new information about the theatrical event and, together with the studies of functionalism, have constructed a method, based on a previous theoretical scheme, that seeks to obtain a truthful result of the object of study: drama. The nature of the sign in relation to the theatre has been treated theoretically and different semiological codes has been presented, that generates an ambiguous and complex communicative process that suggests multiple interpretations.

In order to demonstrate the functioning of the semiotic method in theatre the tragedy *In the burning darkness*, written by Antonio Buero Vallejo in the mid-twentieth century, has been analysed. The playwright addresses blindness, his favourite theme throughout his theatrical career, with which he aims to reflect the reality of post-war Spanish society and raise metaphysical questions that invite the viewer to value and reflect upon the existence and limitations of the human condition.

Key words: *theater, sign, code, interpretation, Buero Vallejo.*

Índice

| | |
|---|----|
| 1. Introducción..... | 4 |
| 2. Objetivos..... | 4 |
| 3. Estado de la cuestión..... | 4 |
| 4. Metodología..... | 5 |
| 4.1.La semiótica teatral..... | 5 |
| 4.1.1. El signo: verbal y no verbal..... | 7 |
| 4.1.2. Los códigos dramáticos..... | 8 |
| 4.2.La relación texto – representación..... | 8 |
| 5. Estudio de una obra teatral: <i>En la ardiente oscuridad</i> | 9 |
| 5.1.Contexto histórico, social y cultural..... | 9 |
| 5.2.Biografía de Antonio Buero Vallejo..... | 10 |
| 5.2.1. Buero Vallejo y la pintura..... | 10 |
| 5.2.2. Ideología política..... | 10 |
| 5.2.3. Estancia en la cárcel..... | 11 |
| 5.2.4. Trayectoria teatral: exilio interior..... | 11 |
| 5.3.Introducción de la obra..... | 12 |
| 5.4.Intertextualidad de la obra..... | 12 |
| 5.5.La acción en la obra teatral..... | 13 |
| 5.5.1. Tema..... | 13 |
| 5.5.2. Argumento..... | 13 |
| 5.5.3. Estructuración de la obra dramática..... | 14 |
| 5.6. La caracterización: el personaje y el actor..... | 16 |
| 5.6.1. Los personajes de <i>En la ardiente oscuridad</i> | 16 |
| 5.6.2. El vestuario, peinado y maquillaje..... | 19 |
| 5.7. La modulación del texto dramático y de la representación..... | 20 |
| 5.7.1. Estilo lingüístico..... | 20 |
| 5.7.2. Intercambio comunicativo..... | 20 |
| 5.7.3. Diálogos y monólogos..... | 20 |
| 5.7.4. Acotaciones..... | 21 |
| 5.8.La temporalización..... | 21 |
| 5.8.1. El tiempo textual..... | 21 |
| 5.8.2. El tiempo espectacular..... | 21 |

| | |
|--|----|
| 5.9.El espacio: ficticio y escénico..... | 22 |
| 5.9.1. El espacio ficticio..... | 22 |
| 5.9.2. El espacio escénico y escenografía..... | 22 |
| 5.10. La iluminación..... | 23 |
| 5.10.1. La ceguera: luz y oscuridad..... | 23 |
| 5.11. Música y ambientación acústica..... | 24 |
| 5.12. Accesorios y gestos..... | 25 |
| 6. Conclusiones..... | 25 |
| 7. Referencias bibliográficas..... | 27 |

1. Introducción

Este Trabajo Fin de Grado nace de una necesidad personal, que es la de penetrar en el campo de la semiótica teatral, disciplina que, hasta el momento, era desconocida para mí. La profundización en dicha ciencia me ha permitido atender y reconsiderar algunos aspectos formales y de contenido, relativos a géneros literarios como la narrativa o la lírica. Además, profundiza en cuestiones referentes a la significación del signo y a la teoría de la recepción, campos de estudio de gran interés para la formación del filólogo.

La semiología teatral presenta un gran número de estudios, surgidos a mediados del siglo XX en Europa, gracias a las reflexiones del Círculo Lingüístico de Praga y de semiólogos como Barthes, que tenían como propósito relacionar el signo con las artes escénicas, entre ellos, el teatro. Por otro lado, las aportaciones de Kowzan son capitales para el desarrollo de nuestro trabajo, pues se analizarán los códigos, verbales y no verbales, que delimitó, aplicándolos al drama *En la ardiente oscuridad*. De este modo, se advierte que nuestro estudio se divide en dos partes, es decir, teoría y práctica.

2. Objetivos

El objeto de estudio de este Trabajo Fin de Grado es, en primer lugar, exponer las bases teóricas e históricas de una metodología concreta, que en este caso es la semiótica teatral, y, en segundo lugar, utilizar dicha metodología para analizar la obra *En la ardiente oscuridad*, perteneciente al teatro español de mediados del siglo XX del dramaturgo Antonio Buero Vallejo.

Considero interesante aplicar la semiótica al teatro, ya que ofrece la posibilidad de estudiar la obra teatral *En la ardiente oscuridad* no solo en sus componentes lingüísticos, sino también en los visuales y auditivos. Esta exposición del signo desde sus múltiples perspectivas tiene como fin sugerir un mayor número de interpretaciones, que invitan al espectador a jugar en el proceso comunicativo teatral.

3. Estado de la cuestión

Los líneas teórico-metodológicas de la semiótica teatral son muy fecundas. Por ello, se han seleccionado los manuales más completos, que recogiesen las diversas consideraciones semióticas en el teatro y, en concreto, en el teatro bueriano.

De esta forma, se observan las aportaciones sobre el signo de Saussure en su obra *Cours de linguistique générale* (1916), que se reformularán una vez este se vincule con las artes escénicas, relación propuesta – y que hemos advertido – en la revista *Tel quel* (1963) de Barthes. A partir de la década de los sesenta, los estudios sobre semiótica teatral proliferan, de modo que hemos seleccionado manuales como *Literatura y espectáculo* (1992) y *El signo y el teatro* (1997) de Kowzan, semiólogo que trata el signo teatral y desarrolla los trece códigos semiológicos, que serán la base para nuestro análisis. Por otro lado, se considerarán obras como *Semiótica teatral* (1992) de Ubersfeld, *Semiología de la obra dramática* (1997) y *Estudios de semiología del teatro* (1988) de Bobes Naves y *Teoría y praxis de la semiótica teatral* (1993) de Gutiérrez Pérez. Todos ellos son semiólogos teatrales que se dedican a la recolección de estudios previos y a la renovación de dicha cuestión con sus respectivas aportaciones.

Con respecto al estudio de *En la ardiente oscuridad*, se han consultado manuales como *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo* (1997) de Bobes Naves, *Los procesos semióticos en el teatro: análisis de Las Meninas y El sueño de la razón de Antonio Buero Vallejo* (2000) de Brizuela, *De re bueriana: sobre el autor y las obras* (1994) de De Paco y *Antonio Buero Vallejo: una digna lealtad* (1998) de Pérez Henares, además del artículo *Adulterio, perdón y destino en “Las palabras en las arena” de Antonio Buero Vallejo* (2014) de Muro. Todo ello busca aportar información relevante y relativa al dramaturgo y, por consiguiente, a nuestro análisis.

4. Metodología

El análisis de *En la ardiente oscuridad* va a tomar como base la semiótica, ya que posibilita estudiar los diversos constituyentes de la obra dramática, sin centrarse únicamente en los lingüísticos. Así mismo, los códigos visuales son capitales en el teatro bueriano, tal y como se advertirá una vez nos adentremos en el análisis de la obra elegida.

Además, la semiótica es una ciencia interdisciplinar, es decir, que busca relacionar el objeto de estudio con otras disciplinas como son la pragmática, la sociología, el psicoanálisis, etc.

4.1. La semiótica teatral

El término semiología, que se remonta a los griegos, se advierte por vez primera en el año 1916 en *Cours de linguistique générale* de Ferdinand Saussure. Se han de considerar sus

aportaciones como un punto de partida esencial para ampliar el campo de investigación del signo en las diversas ciencias sociales:

La lengua es un sistema de signos que expresa ideas y por ello es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos [...]. Se puede concebir, por consiguiente, una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; esta constituiría una parte de la psicología social, y por ello de la psicología general; la llamaremos semiología (del griego *semeion*, “signo”). (Saussure, 1916: 33-35).

Esta definición de semiología actualmente resulta bastante reducida, ya que engloba el signo en relación con el ámbito lingüístico y social únicamente. Son muchos los estudios semióticos realizados a posteriori, que han concretado y ampliado el horizonte de miras de dicha disciplina. Por ello, consideraremos que “la semiología es la ciencia de todos los signos en uso” (Bobes Naves, 1989: 69) y que busca establecer las diversas relaciones que se generan a partir de él, además de adentrarse en el estudio de las infinitas interpretaciones que permite.

Las disciplinas que se relacionaron en un primer momento con la semiótica eran, sobre todo, las que abarcaban signos sociales previamente convencionalizados como las señales de tráfico, las normas de cortesía, etc. En la década de los treinta del siglo XX, se comienzan a estimar las manifestaciones artísticas como objeto de estudio de la semiótica. De esta forma, uno de los primeros en analizar el arte desde una perspectiva semiológica fue el lingüista Mukarovsky, quien argumentó:

Solo el punto de vista semiológico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística, así y como comprender su evolución como movimiento inmanente, aunque en constante relación dialéctica con la evolución de los otros campos de la cultura. (1936:1065-1070).

Muy cierta es la consideración del lingüista del Círculo de Lingüística de Praga, no obstante, resulta una apreciación demasiado general. Se centra en exponer un objetivo, pero no establece ninguna pauta que favorezca la conformación de un método concreto y que sea aplicable y útil para considerar el arte como un conjunto de signos con un sentido semántico. Años después, Wallis, teórico vinculado a la Estética, comparte en otro congreso¹ sus consideraciones a favor de aplicar los métodos semiológicos a los espectáculos, entre ellos, al teatro.

¹ II Congreso Internacional de Estética y de Ciencia de Arte, celebrado en París en 1937.

Los estudios semiológicos aplicados a todo tipo de manifestación artística abundan entre lingüistas y semiólogos tras la Segunda Guerra Mundial. Se advierten formalistas como Jakobson o Barthes, que manifiestan la necesidad de entender las artes y, en concreto, las artes del espectáculo como un “lenguaje no lingüístico” o como un sistema de signos.

En gran medida, hemos de agradecer el artículo “Literatura y significación”, que conforma Barthes en la revista *Tel Quel* en el año 1963 y en el que el teórico invita a entender el teatro como objeto de estudio semiológico.

¿Qué es el teatro? [...] estamos ante una verdadera polifonía informacional, y eso es la teatralidad: un espesor de signos. [...] ¿tienen siempre el mismo significado? ¿Concurren en un mismo sentido? [...] Por otra parte, ¿cómo está formado el significante teatral? ¿Cuáles son sus modelos? [...] el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado, ya que su sistema es aparentemente original (polifónico) respecto al de la lengua (que es lineal) (Barthes, 1977: 309-310).

Barthes planea varias cuestiones, que, por desgracia, no termina de resolver. Sin embargo, fue uno de los primeros pasos para considerar al teatro, según palabras textuales de Kowzan, “de todas las artes y quizá también de todas las actividades humanas, aquella en la que el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad” (Kowzan, 1992:165).

Una vez advertida la introducción del teatro en la semiótica, es fundamental delimitar la noción de “signo” para proseguir con nuestro estudio. Así mismo, hemos de considerar que la estructuración de la obra dramática advierte las siguientes unidades: la fábula, el personaje dramático, el tiempo, el espacio y el signo (verbal-no verbal). Esto es una simplificación “*grosso modo*” de un proceso comunicativo de mayor complejidad en el campo de la semiótica, pero que nos servirá como modelo para nuestro método.

4.1.1. El signo: verbal y no verbal

Los primeros semiólogos teatrales parten de la definición estructuralista que propone Saussure del *signo*, término entendido como la confluencia de un significado, un concepto, y un significante, su imagen acústica, en relación con una “cosa”, vocablo que sustituye Ogden y Richards por referente (Kowzan, 1997: 28-30). Este signo forma parte de un código o sistema de signos, previamente delimitado y aceptado de manera convencional por una determinada comunidad lingüística. Esta explicación del signo resulta bastante restrictiva para aplicarla al hecho teatral, pues se centra solamente en el *signo verbal*. Por ello, conviene subrayar los estudios de Hjelmslev, quien aportó ciertos

matices al concepto de *signo*, entendido como el proceso en el que se perciben dos planos diferenciados: el plano de la expresión y el plano del contenido (Bobes Naves: 1988: 211). Ambos se relacionan entre sí cuando el sujeto introduce el signo en un contexto y con un uso determinados. Según Brizuela, estas aportaciones del lingüista ofrecen una visión más dinámica del signo en el teatro, pues evidencia que no es un elemento codificado, sino que posee un carácter circunstancial. Después de todo, el teatro presenta el “signo en situación”, que “no existe fuera de los usos, es decir, fuera de una situación pragmática” (Bobes Naves, 1989: 120).

4.1.2. Los códigos dramáticos

En relación con lo anterior, se advierten signos verbales y no verbales. No obstante, el mensaje verbal transmitido dentro de una representación presenta más de un signo, ya que no está formado solo por un *signo lingüístico*, sino que se complementa con un *signo acústico* como, por ejemplo, el tono, la voz del hablante, el ritmo, etc. (Ubersfeld, 1993:23). Esto quiere decir que la comunicación teatral necesita una gran variedad de códigos para ser descodificada y, por lo tanto, que evidencie su carácter universal – es decir, que el mensaje sea entendido por cualquier espectador independientemente de su cultura, ideología, idioma, etc. –.

De esta forma, se advierten en la obra dramática códigos lingüísticos, perceptivos, socioculturales y espaciales (Ubersfeld, 1993:29). Todos ellos están conectados entre sí, conformando un código dramático propio. Sin embargo, nuestro análisis se va a detener en los códigos lingüísticos y perceptivos, los cuales, a su vez, abarcan sistemas semióticos mucho más concretos como el código visual, musical, kinésico, proxémico, etc. Por esta razón, tomaremos como referencia los trece códigos semiológicos que estableció Tadeusz Kowzan con el objetivo de ofrecer una visión más extensa y detallada del estudio científico del teatro. Entre estos sistemas semióticos encontramos: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido (Kowzan, 1992: 187).

4.2. La relación Texto – Representación

El teatro es un género literario que presenta numerosas dificultades. Una de ellas es su carácter dual, pues presenta dos dimensiones claramente diferenciadas: el texto escrito o

dramático, conformado a partir de la palabra o del signo lingüístico, y el texto espectacular o escénico, manifestado en la representación, valga la redundancia, escénica.

Por desgracia, nuestro análisis semiótico se focalizará, en mayor medida, en el texto dramático, que no se ha de valorar únicamente por su carácter literario, sino que hemos de considerar un “contenedor virtual de su propia representación” (Gutiérrez Flórez, 1993: 83). Es decir, no estimo que el texto de autor merezca más atención ante la representación, sin embargo, nuestro estudio se ha de sustentar en datos empíricos y, evidentemente, este nos lo ofrece, bien sea por la facilidad de acceso – ya que antecede a la representación y porque perdura en el tiempo –, bien sea por la latente estimación de la historia teatral. Las representaciones teatrales se caracterizan por ser irreproducibles en su totalidad, pues el producto final nunca será el mismo. Esto supone un obstáculo para nuestro estudio, dado que son pocas las representaciones conservadas de la obra. No obstante, con el objeto de elaborar el análisis semiótico relativo a los signos no verbales, tomaremos como referencia la representación televisada que nos ofrece RTVE, denominada *En la ardiente oscuridad*².

5. Estudio de una obra teatral: *En la ardiente oscuridad*

5.1.Contexto histórico, social y cultural

En la ardiente oscuridad es la primera obra dramática conformada por el dramaturgo Antonio Buero Vallejo y que estimó desde un principio “el embrión de todo mi teatro”³. Tras abandonar paulatinamente la pintura, Buero penetra en el mundo literario y escribe en menos de una semana del agosto del año 1946 *En la ardiente oscuridad*. Decide compartir su creación literaria con algunos compañeros, contertulios del Café Lisboa. Estos aplaudieron la obra sin vacilación. No obstante, *En la ardiente oscuridad*, al igual que *Historia de una escalera*, no ve la luz hasta 1948, año en el que se reanuda la convocatoria del Premio Lope de Vega – tras su interrupción por la Guerra Civil – y en el que Buero decide presentar ambas obras, que terminan siendo finalistas. La ganadora fue *Historia de una escalera*, drama que tiene un éxito insospechado y que le permite

² Es una adaptación de la obra original de Buero Vallejo, pues presenta variaciones en diálogos o escenas. No obstante, se extraerán de dicha representación algunos aspectos relativos a la caracterización de los personajes (voz, entonación, maquillaje, etc.) para complementar el análisis. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/estudio-1-ardiente-oscuridad/1662268/>

³ Diego Galán y Fernando Lara, “Buero Vallejo: ¿Un “tigre domesticado”?”, en *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1971, pg.240.

publicar y estrenar sus posteriores obras. De este modo, estrena *En la ardiente oscuridad* en el año 1950 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

Sus inicios en el teatro surgen en un periodo histórico en el que miedo, el hambre y la opresión son protagonistas. El régimen franquista se ha establecido y la miseria no abandona a los vencidos, entre ellos, a Buero. Al salir de la cárcel, se encuentra con una sociedad de posguerra inquietantemente tranquila, que busca olvidar el horror vivido años atrás a causa de la Guerra Civil. Buero se percata de que sigue encerrado en una cárcel.

Con respecto a la recepción de *En la ardiente oscuridad*, cabe mencionar que no fue la esperada, pues y era tal la importancia y presencia de la simbología en el drama que el público no comprendió ni su fin, ni su esencia (De Paco, 1994:54).

5.2. Biografía de Antonio Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo nace en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916, hijo de padre militar gaditano y de madre guadalajareña. Gracias a la gran biblioteca de su padre, desde niño adquiere el gusto por la literatura y, en la adolescencia, por el teatro. No obstante, su pasión era la pintura, afición en la que posteriormente se formó.

5.2.1. Buero Vallejo y la pintura

Buero se recuerda pintando y dibujando desde edad muy temprana. Tal fue su vocación por el arte, que abandona Guadalajara para cursar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Sus padres se oponen, pero ceden al poco tiempo, puesto que eran conscientes del gran talento del joven. A principios de los años treinta, su estancia en Madrid y su inmersión en el mundo artístico permiten que el dramaturgo forme parte de la agitación social y política del momento (Pérez Henares, 1998: 25-28).

5.2.2. Ideología política

En su época estudiantil Buero ingresa en la FEE (Federación Española de Estudiantes), agrupación de tendencia progresista e izquierdista, que realizaba labores sociales y culturales. El estallido de la Guerra Civil en el año 1936 le sorprende con 19 años, momento en el que Buero considera ir al frente, pero su familia lo disuade. En 1937, tras el fusilamiento de su padre – hecho que le marca profundamente –, se alista en el ejército republicano y se convierte en colaborador de las Brigadas Internacionales, asistiendo a

heridos en hospitales. De esta forma, conoce a Miguel Hernández, amigo con el que posteriormente compartirá celda (Pérez Henares, 1998: 29-36).

5.2.3. Estancia en la cárcel

Buero se encuentra en la ciudad de Valencia, mientras los sublevados ganan terreno. La Guardia Civil lo apresa y lo manda al campo de concentración de Soneja. Es un periodo duro de hambre, frío y de una inexistente higiene. Le trasladan a Madrid y en el trayecto, se escapa. Vuelve a su casa y le obligan a presentarse ante las autoridades. No se presenta, de forma que le condenan a muerte por “adhesión a la rebelión”. Su dolor se alarga ocho insoportables meses, tiempo en el que vive en la incertidumbre, pues desconoce si será el próximo fusilado. Gracias a la mujer un compañero, le absuelven de su condena de muerte, pero le sentencian a treinta años de cárcel. Le destinan a la Plaza del Conde de Toreno, cárcel donde convive con su amigo Miguel Hernández y desarrolla su periodo artístico más fructífero. Posteriormente, le trasladan a otros centros penitenciarios, en los que paulatinamente abandona la pintura. En 1946 le comunican que le darán la libertad condicional. Al salir, Buero toma una decisión: se dedicará a la escritura y, en concreto, al teatro. Se propone escribir sobre la censura, la libertad y la condición humana (Pérez Henares, 1998: 37-49).

5.2.4. Trayectoria teatral: exilio interior

Tras su salida de la cárcel, Buero se adentra en el mundo literario, asistiendo a tertulias que se celebraban en el Café Gijón, según Buero, “un refugio de rojos”. Durante estos encuentros Buero escribe y lo comparte con sus contertulios. Ramón de Garciasol, amigo íntimo, le anima a presentar sus obras al premio nacional “Lope de Vega”. Gana el premio con *Historia de una escalera* en 1949, obra que se estrena y goza de un gran éxito. De esta forma, Buero comienza a labrarse su propio camino en el mundo del teatro. Son importantes las creaciones literarias como *Las palabras en la arena* (1949), *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las Meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El tragaluz* (1967), *El sueño de la razón* (1970), *La Fundación* (1974), *Caimán* (1981) o *En la ardiente oscuridad* (1950), tragedia que se analizará a continuación. Fue un dramaturgo que supo combatir la censura, gracias al uso de la simbología. Pudo disfrutar en vida el reconocimiento que merecía, ya que le concedieron el Premio Miguel de Cervantes y lo

nombraron presidente de honor de la Fundación del Teatro nacional. Fallece en abril del año 2000 a los 84 años (Pérez Henares, 1998: 63-89).

5.3. Introducción de la obra

En la ardiente oscuridad es una obra dramática que se ha de inscribir al realismo social, ya que es totalmente verosímil – Buero Vallejo no introduce elementos fantásticos en el texto – y expone la situación social de la época. No obstante, se ha de tener en cuenta que esta creación literaria refleja la realidad de una minoría – los invidentes – con el propósito de abordar la realidad de la mayoría – las limitaciones del hombre –, introduciendo elementos simbólicos que dotan de mayor calidad al drama y que, por lo tanto, la adscriben al teatro de calidad. La actitud que adopta el autor es subjetiva y seria, puesto que aborda temas que, además de estar impregnados de un tono triste, muestran una perspectiva ideológica y moral progresista, que, en parte, fracasa. Dicho esto, nos encontramos ante una tragedia optimista, subgénero preferido del dramaturgo y que considera “un medio de conocimiento, de exploración de la problemática humana, que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza” (De Paco, 1994: 42). Además, consideraba que “el efecto moral de la tragedia [...] consiste en llevarnos a creer que la catástrofe está justificada y tiene un sentido, aunque no podamos conocer su justificación ni entender su sentido” (Muro, 2014: 312).

5.4. Intertextualidad de la obra

Buero leía desde muy joven obras de Dostoyevski, Víctor Hugo, Maupassant, Ibsen, etc. Esta influencia de autores occidentales y de los grandes clásicos se percibe en la estructura y en la temática de su teatro.

La intertextualidad externa de *En la ardiente oscuridad* se hace evidente en la influencia de Ibsen, dramaturgo noruego que generalmente configuraba obras adscritas al realismo. Además, su presencia es notable en la selección musical de la tragedia, ya que la segunda pieza musical pertenece a *Peer Gynt*, uno de los pocos dramas fantásticos de Ibsen. Por otro lado, Buero dota de un carácter mítico a la obra, hecho que se advierte en la construcción de Ignacio, personaje que alude al mito de Tiresias⁴. Por último, el tema de

⁴ Personaje mitológico que era un adivino ciego, pues era capaz de “ver” lo que los seres dotados de la vista no alcanzaban a percibir (De Paco, 1994: 75).

la ceguera es constante en toda la trayectoria literaria bueriana, siendo *En la ardiente oscuridad* el germen, pues se advierten obras posteriores que comparten características formales y de contenido como *El concierto de San Ovidio* o *Llegada de los dioses*, entre otras.

5.5. La acción en la obra teatral

Se procederá al estudio de los aspectos referentes al modelo actancial de *En la ardiente oscuridad*. Para ello, se utilizará el método estructural, en mayor medida, y el método semiótico. Se comenzará por la fábula de la obra.

5.5.1. Argumento

La acción inicia con el acto de apertura del curso académico de un colegio de ciegos, dirigido por Don Pablo, invidente, y su esposa y secretaria Doña Pepita, vidente. Antes de que comience el acto de inauguración, Ignacio, estudiante de nuevo ingreso, se encuentra con sus futuros compañeros, quienes advierten por el uso del bastón la inseguridad y el miedo de Ignacio. Don Pablo, acompañado del padre del nuevo alumno, presenta oficialmente a Ignacio, quien muestra rechazo hacia el ambiente despreocupado y dichoso en el que todos parecen vivir. Al percatarse de la situación, Don Pablo encarga a Carlos y Juana, pareja y alumnos ejemplares, que inculquen a Ignacio la “moral de acero” que da tanto prestigio al centro. Ignacio decide huir del internado, sin embargo, Juana lo detiene y le implora que se quede. Este cede, pero con un único fin: provocar la guerra y destruir la paz reinante. Paulatinamente, la estancia de Ignacio influye en sus compañeros, pues adoptan la dañina actitud pesimista de este sujeto. Carlos, émulo ideológico y amoroso de Ignacio, busca constantemente recuperar la estabilidad emocional de sus compañeros y de su relación con Juana, la cual siente una gran atracción y compasión por Ignacio. La ira y la impotencia de Carlos aumenta, bien porque Ignacio gana las contiendas verbales, bien porque es consciente de la verdad que transmiten. Carlos decide solventar su problema, Ignacio, de modo que le asesina en el patio, siendo Doña Pepita la única testigo del crimen. Todos justifican su muerte autoengañándose a sí mismos, dejando paso a la calma que Ignacio les quitó en vida.

5.5.2. Tema

En la ardiente oscuridad es un drama que trata la ceguera, tema predilecto en sus obras, con el que busca abarcar temas de mayor envergadura y profundización como es el tema de las limitaciones y deficiencias que presenta el ser humano.

Por otro lado, cabe subrayar la importancia del título, pues Buero condensó en estas cuatro palabras la esencia de toda la obra dramática y de su posterior trayectoria teatral. El núcleo de este sintagma es el término “oscuridad”, que remite a la falta de luz o claridad, es decir, a la ceguera. No obstante, ya con el título Buero insinúa dos sentidos para dicha palabra: una ceguera física, entendida como “privación total de la vista”, o una ceguera racional, la cual hemos de interpretar como la incapacidad del individuo de aceptar la realidad que le rodea y el vivir en una mentira. Esta oscuridad para el protagonista, Ignacio, es “ardiente”, adjetivo que alude a elementos como el fuego y, por lo tanto, al tormento.

5.5.3. Estructuración de la obra dramática

La estructuración de la obra dramática está marcada por un sistema de oposiciones muy bien definido. En primer lugar, se advierte una oposición de personajes, en la que Carlos es el defensor de un idilio que apela al autoengaño e Ignacio es el representante de la verdad. Esta oposición de personajes favorece a que se produzca, por ende, una oposición ideológica, en primer lugar, de carácter existencialista, y, en segundo lugar, de carácter político. Con respecto a la oposición ideológica existencialista, se advierte una oposición entre la aceptación por parte del invidente de su ceguera y, por otro lado, el rechazo de esta. En segundo lugar, se percibe una oposición ideológica política, en la que Ignacio representa el nuevo orden ante Carlos, que es la herencia de un sistema utópico conservador. Por otro lado, percibo una oposición de sexo, puesto que los personajes femeninos adoptan una actitud pasiva y los personajes masculinos son totalmente activos. Por último, la oposición espacial es evidente y la trataré en el apartado 5.10.1.

Con respecto a la *dispositio* de dicha tragedia, se observa una estructura externa que corresponde a tres actos en total. Cada uno de estos actos presenta un número de escenas, que no están expresamente delimitadas por el autor, pero que sí podemos dividir gracias a la entrada y salida de los personajes. Teniendo en cuenta que cada acto presenta una duración que oscila entre las veintisiete y treinta páginas, podemos afirmar que la estructura es de construcción regular y que advierte, a su vez, un equilibrio entre escenas y actos. Por otro lado, la estructura externa e interna se interrelacionan, puesto que Buero

estableció la siguiente tríada: el planteamiento se desarrolla en el Acto I; el nudo se expone en el Acto II; por último, el desenlace sucede en el Acto III.

En la ardiente oscuridad presenta dos acciones argumentales: en primera instancia, se evidencia el conflicto existencial que genera Ignacio al relacionarse con los demás personajes y, en segunda instancia, el conflicto amoroso que origina Ignacio entre Carlos y Juana. El dramaturgo enlaza las dos unidades de acción, en las que Ignacio, protagonista del drama, es el detonante de ambos enfrentamientos.

La obra presenta un comienzo neutro, ya que desde el inicio se advierte el planteamiento del conflicto. Por otro lado, la presentación de los personajes, del lugar o del tiempo se realiza mediante la palabra, bien por las acotaciones del texto dramático, bien por los diálogos que conforma el dramaturgo, donde los personajes ofrecen información complementaria sobre sí mismos o sobre los demás personajes. Así mismo, con respecto a las situaciones de acción – generalmente informativas⁵ –, se produce “el efecto teatral”, que corresponde al descubrimiento de la compasión de Juana por Ignacio. Al ser conocedor de este hecho, este se siente comprendido, anhelo vital del que siempre careció. A partir de este momento, Ignacio irradia una gran seguridad, consciente de su éxito. Por otro lado, otro “efecto teatral” es el arrebató de locura que sufre Carlos por su derrota y que le hace matar a Ignacio.

Por último, el desenlace es breve, además de que la sucesión de las acciones es bastante rápida, incrementando su velocidad en esta fase final. Por otro lado, la coherencia argumental del final con el resto de la obra se podría decir que es consecuente, dado que, después de todo, es una tragedia. No obstante, desde mi opinión, el final roza la exageración.

Desde una perspectiva general, relativa a la progresión de la materia, considero que la información resulta redundante, dado que la tragedia se centra en reflejar el hastío que sufre el protagonista y que gradualmente inocular a los demás. Además, la gradación de la incertidumbre es progresiva y, a su vez, va *in crescendo* conforme se produce el trascurso del hecho teatral. Así mismo, el clímax de la obra se produce en la escena del asesinato de Ignacio. Esta escena se intensifica gracias a la introducción de música, factor decisivo que posteriormente analizaré. Dicho esto, se deduce que la obra presenta un esquema básico de acción, basado en la degradación constante. Esta se manifiesta en numerosos

⁵ Son las que presentan una secuenciación de escenas uniforme en la trama.

aspectos como, por ejemplo, el abandono gradual de la pulcritud en la indumentaria, la ruptura de las relaciones amorosas y de amistad, el declive de una institución honorable, la destrucción de un sistema utópico de valores axiomáticos y, por ende, de la estabilidad emocional y racional de los individuos.

5.6. La caracterización: el personaje y el actor

Una de las unidades fundamentales para la realización de la fábula y del cronotopo es el personaje dramático, categoría necesaria para la sintaxis del relato, al que se le suman valores semánticos con las que establece la relación pragmática entre autor y espectador. No obstante, este personaje necesita de una figura, denominada actor, que evidencie su presencia y acción en la representación para considerarlo una unidad del texto literario y espectacular. Este actor es esencial para la puesta en escena, es decir, para delimitar la caracterización verbal y no verbal del personaje.

5.6.1. Los personajes de *En la ardiente oscuridad*

A continuación, se analizarán los personajes de *En la ardiente oscuridad* y, a su vez, se presentará el estudio semiótico de los signos no verbales (voz, entonación y expresividad) y de la puesta en escena, factores relativos al actor y a la actuación. Para ello, se tomará como referencia la representación televisada de la obra de RTVE, citada con anterioridad.

En primer lugar, los personajes protagonistas son:

- Ignacio: protagonista de la fábula, es un muchacho ciego de nacimiento, procedente de una familia sobreprotectora que no ha sabido lidiar con su condición. Está presente permanentemente en la obra⁶ y es un personaje redondo, ya que presenta conflictos internos y una evolución psicológica compleja. Es un personaje ficticio que cumple la función de portavoz, pues proyecta la ideología del autor que apela por el descubrimiento del autoengaño. Con respecto a su psicología, sufre un impulso perentorio, donde predomina la pulsión sexual – pues anhela conseguir una compañera que lo entienda, Juana – y la pulsión de identidad – dado que desea “ver” para definirse como individuo –. Su funcionamiento psicológico se rige por el principio del placer, pues necesita satisfacer dichos deseos. Carlos le designa como “mesiánico desequilibrado” – poseedor del instinto de la muerte – no obstante, su

⁶ No obstante, su condición cambia en la escena de su muerte, pues se convierte en personaje ausente.

percepción de la realidad es la más realista y racional. Por otro lado, es un personaje que resulta siniestro, pues manifiesta su depresión, planteando cuestiones que generan una incertidumbre intelectual colectiva. Con respecto a su apariencia física, es un “muchacho delgaducho, serio y reconcentrado”, descripción reflejada en la representación televisada. No obstante, la edad del actor, Ernesto Aura, no corresponde con el personaje bueriano, mucho más joven. Su puesta en escena comienza en los laterales, pero, a medida que el personaje gana confianza, su posición escénica es más central. No ocurre lo mismo en las escenas conflictivas con Carlos, pues en ellas cada uno se posiciona en sendos laterales, elemento que acentúa la oposición equitativa entre ambos. La voz del actor es grave y su modulación no presenta grandes variaciones, factor que transmite la serenidad y la magnificencia del personaje.

- Carlos: es el antagonista de la trama, un joven ejemplar para sus compañeros, digno servidor del director Don Pablo. Es un personaje ficticio redondo, ya que su confrontación con Ignacio genera en él un duelo interior que le obliga a cuestionarse su condición humana. Esto significa que presenta una dualidad psicológica oculta, ya que en un principio parece conocerse y haber definido su identidad. Concibe que la vida – la utopía que le han inculcado – está estrechamente relacionada con la muerte – de Ignacio – y, por esto, decide asesinarle. Por otro lado, su funcionamiento psicológico se rige por el principio de la realidad, que finalmente trasgrede para conseguir el “bien común”. Disfraza su actitud pasivo-agresiva con la mesura. Buero lo define como un “muchacho fuerte y sanguíneo, de agradable y enérgica expresión”, descripción que corresponde con el actor elegido para su representación. La voz de este presenta un timbre agudo, que genera irritación, y una entonación variada, que transmite la inestabilidad emocional de Carlos. Su puesta en escena en un comienzo es central en el escenario, posición que paulatinamente cede a Ignacio.
- Juana: es novia de Carlos, pero siente una gran atracción por Ignacio. Es la protagonista femenina y un personaje ficticio redondo, pues presenta un conflicto interior de carácter amoroso que, por medio de la palabra, desencadena el trágico final del drama. Tiene una actitud pasiva, al igual que los demás personajes femeninos, pues no es sujeto del conflicto, sino objeto de este. Es un personaje que satisface su pulsión sexual y, por ello, resulta grotesco, dado que su bondad disfraza su infidelidad. Se la describe físicamente como “linda y dulce”, hecho que se ha reflejado en la representación, pues la voz de la actriz es agradable al oído y la entonación presenta

variaciones en los momentos de tensión. La puesta en escena de la actriz es central cuando acompaña a los protagonistas masculinos, pero se la relega a los laterales en las escenas donde está con Elisa u otros personajes. Desde el punto de vista kinésico, entrelaza constantemente las manos como símbolo de nerviosismo.

- Don Pablo: personaje ficticio, que es el director del centro. La presencia de Ignacio le irrita, ya que es una amenaza que desestabiliza el régimen que tanto le ha costado construir. Buero lo define como “sonriente y tranquilo, señor de unos cincuenta años, con las sienes grises de infantil lozanía”. Este último rasgo notifica lo grotesco del personaje, pues encubre la pulsión agresiva con su pueril actitud y promete a sus alumnos “alegría, buenos compañeros y juegos”, componentes que no fomentan la independencia ni la autosuficiencia del individuo ante la vida, sino todo lo contrario. En otras palabras, es un dictador que entiende la institución como un negocio, ya que sus diálogos delatan una perspectiva mercantil de la alegría.
- Doña Pepita: personaje ficticio redondo y es esposa del director. Es la única vidente en el drama, hecho que la convierte en personaje informador con respecto al público, pues gracias a ella nos enteramos del asesinato elidido de Ignacio. Encubre a Carlos, acto que evidencia una conducta amoral, en primer lugar, por esconder la verdad sobre la muerte del protagonista y, en segundo lugar, porque se perciben indicios de que siente una pulsión sexual por Carlos, personaje que considera, según Buero, “tal vez el hijo de carne que no llegó a tener” o que evidencia “que esté un poco enamorada de él sin saberlo”. Esto dota al personaje de ambigüedad, pues el instinto maternal que desarrolla hacia Carlos, a la vez, se convierte en un instinto sexual que la lleva a lo incestuoso, metafóricamente hablando. Desde el punto de vista kinésico, es cercana a sus alumnos – más al sexo femenino – y utiliza un tono afable y cariñoso. Buero ofrece una escueta descripción física del personaje que, por los parlamentos de Ignacio, deducimos que es poco agraciada. Su posición en la escena suele ser lateral, exceptuando la del asesinato de Ignacio, en la que es central y su gestualidad exagerada y horrorizada favorece la interpretación de la escena omitida.
- Miguel: es un personaje ficticio y redondo, alumno y compañero más joven. Es un personaje que evidencia la pulsión de identidad, pues se desconoce a sí mismo. Su convivencia con Ignacio hace que se separe de Elisa, su novia. Por otro lado, oculta su inseguridad a través de la comicidad. Utiliza el humor para liberarse de su realidad hostil – que oculta bajo las gafas negras – y como triunfo narcisista del yo. Desde el punto de vista kinésico, tiende al contacto físico con los demás personajes y su

posición escénica suele ser lateral. El actor elegido para la representación no transmite la juventud a la que alude Buero, además de que su entonación debería variar más por su condición de cómico.

- Elisa: personaje femenino ficticio y redondo, que ama a Miguel y sufre desmesuradamente por su separación. Desde el inicio transmite nerviosismo y una gran sensibilidad. Se advierte la vinculación del *Eros* y el *Tánathos* en ella, pues la muerte de Ignacio parece estabilizar su vida. Es un personaje que evidencia síntomas de paranoia y de dependencia hacia el sexo masculino. Desde el punto de vista kinésico, la distancia con Juana o Miguel es casi inexistente, pues siempre establece contacto físico con ellos. La actriz seleccionada para la representación concuerda con lo descrito física y anímicamente por Buero, es decir, “una muchacha de físico vulgar y de espíritu abierto, simple y claro”. Se advierte una modulación mutable en la voz, que transmite su locura.

En segundo lugar, los personajes secundarios:

- Lolita y Esperanza/ Andrés y Alberto: son personajes secundarios, compañeros de los protagonistas. Son personajes planos y casi ausentes, que intervienen nimiamente tanto en diálogos como en la acción y que tienen como fin potenciar la tensión en las escenas.
- Padre de Ignacio: personaje secundario y totalmente plano, que Buero introduce al inicio del drama como personaje amplificador, pues el temor que manifiesta – que su hijo se caiga por el tobogán – va a desembocar en la muerte de Ignacio. Dota, por lo tanto, a la obra de un carácter cíclico.

Con respecto a la tipología, se puede considerar que Buero configura personajes que no responden a los requisitos arquetípicos tradicionales por la compleja psique que presentan. Véase la dualidad psíquica del supuesto galán, que en este caso es Carlos.

5.6.2. El vestuario, peinado y maquillaje

Son tres códigos semiológicos importantes en el hecho teatral y en la conformación de la obra bueriana. Cada uno presenta una doble funcionalidad: en primer término, son códigos que persiguen la caracterización externa del actor y, en segundo término, son sistemas de signos que se combinan con los demás elementos visuales como los colores del decorado, iluminación, etc. en la representación. Sin embargo, Buero no hace referencias a dichos códigos, exceptuando el vestuario, componente clave para la obra.

Por ejemplo, la indumentaria de Ignacio, según palabras textuales de las acotaciones de Buero, presentaba “cierto desaliño en su persona: el cuello de la camisa desabrochado, la corbata floja, [...] Viste de negro”. Con esto, Buero transmite el tono sombrío del personaje por el uso del color negro y su carácter indómito por esa dejadez en la vestimenta. Buero utiliza precisamente la vestimenta como indicio de una degradación colectiva.

5.7. La modulación del texto dramático y de la representación

Buero utiliza un lenguaje que no es poetizado, sino que busca reflejar la realidad de una serie de individuos y, por lo tanto, ser verosímil. No obstante, este lenguaje, a su vez, es bastante ambiguo, permitiendo interpretaciones de diversa índole.

5.7.1. Registro lingüístico

El registro lingüístico que predomina en la obra es un registro coloquial, dado que la mayoría de los personajes son jóvenes y usan vocablos informales. Así mismo, los alumnos usan un registro culto, evidenciado en la forma de tratamiento formal y en la distancia afectiva, al dirigirse a sus superiores, Don Pablo y Doña Pepita.

5.7.2. Intercambio comunicativo

El intercambio comunicativo de los personajes es vital, pues el predominio de la afectividad o de la agresividad de los personajes transmite diferentes sensaciones al espectador. En nuestra obra predomina el intercambio agresivo que se sustenta en la oposición, es decir, en las disputas entre los dos protagonistas masculinos y en las burdas respuestas de Ignacio, independientemente de quién sea su receptor.

5.7.3. Diálogos y monólogos

Los diálogos son una modalidad clave en esta tragedia, dado que en ellos se encuentran las causas de las acciones de los personajes. Cabe mencionar que predominan los diálogos que construyen la historia y que tratan el tema central, en este caso es la ceguera. No obstante, se advierten, al mismo tiempo, diálogos cargados de ambigüedad, los cuales encubren el tema que Buero realmente quiere tratar, es decir, la tragedia de cada ser humano, que está ciego, aún sin estar privado de la vista, y que se autoengaña a sí mismo. Por otro lado, los silencios están muy bien organizados, pues Buero los introduce con el

propósito de dotar al texto de un profundo dramatismo e intensidad. Se advierten diálogos sustanciales y desiguales, pues unos personajes intervienen más que otros. Por ejemplo, la amplitud de las intervenciones de Ignacio y Carlos muchas veces se convierte en discursos debido a su extensión. La frecuencia de las intervenciones es dinámica, elemento que favorece a la acción. Por último, cabe subrayar que la cantidad discursiva de los personajes femeninos es menor que la de los masculinos.

Por otro lado, se advierte un único monólogo de carácter decisorio, que es el que cierra la tragedia, producido por Carlos, y que evidencia la gran influencia ideológica que ha ejercido sobre él Ignacio.

5.7.4. Acotaciones

Con respecto a las acotaciones que nos ofrece Buero, no se limitan a precisar con detalle únicamente los códigos kinésicos y proxémicos que definen la personalidad de los personajes, sino que están dotados de un lenguaje narrativo, que puede hasta llegar a ser lírico. Esta concreción describe y transmite espléndidamente la construcción del espacio.

5.8. La temporalización

El tiempo y el espacio son componentes que interaccionan entre sí y que dotan de un orden lógico el hilo argumental y la representación de una obra dramática. El tiempo teatral se divide en:

5.8.1. El tiempo textual

Es el relativo al texto dramático y, por lo tanto, de la historia ficticia. En este sentido, se observa una ausencia de marcas temporales, de modo que se puede deducir que la historia se desarrolla en la actualidad. Deduzco que pueden transcurrir días o semanas, pero no más de un mes.

5.8.2. El tiempo espectacular

Alude al tiempo de la duración real de la representación. Se calcula que la representación dura aproximadamente dos horas.

El orden de la trama es lineal, pues no se advierten retrospecciones o prospecciones, y, a su vez, circular, dado que la obra finaliza con la muerte de Ignacio en el tobogán, suceso que vaticinó el padre de Ignacio en el Acto I.

Con respecto al ritmo, componente esencial para el modelo actancial y temporal del hecho dramático, cabe destacar que, en cuanto a la modalidad, en *En la ardiente oscuridad* se producen escenas⁷ y una elipsis, dado que el asesinato de Ignacio se da fuera de escena, omitiéndose. Estas escenas buscan acentuar y agilizar el ritmo de los diálogos. Así mismo, el ritmo de la puesta en escena es lenta, pues los movimientos en el escenario son muy reducidos, exceptuando la constante entrada y salida de personajes. Por último, el ritmo de la tensión aumenta, puesto que nos enfrentamos a una obra psicológica.

5.9. El espacio: ficticio y escénico

El espacio teatral es, según Ubersfeld, “una realidad compleja” y que presenta diferentes enfoques. Entre ellos, se ha de considerar el espacio desde el texto, desde la escena y, por último, desde el “público”. (Ubersfeld, 1993: 118-119). A continuación, se desarrollarán los dos primeros, pero antes hemos de centrar nuestra atención en el título, un sintagma preposicional que sitúa la historia “en la ardiente oscuridad”, es decir, en el infierno de la tragedia humana.

5.9.1. El espacio ficticio

En primer lugar, cabe subrayar que el espacio ficticio de la obra es un centro para ciegos, donde se observa una oposición espacial, ya que en las estancias interiores del centro transcurren las acciones y los diálogos comedidos, mientras que el exterior simboliza lo desconocido o lo nocivo y es la dimensión en la que impera la violencia.

5.9.2. El espacio escénico y escenografía

El espacio escénico se delimita en las acotaciones del texto dramático y es de suma importancia, ya que influye en la puesta en escena de los actores, condicionando sus movimientos. El espacio descrito busca ser realista, pues el decorado se conforma de objetos que se pueden encontrar en un internado como sillones, libros, cristaleras, etc. Además, la escenografía está especialmente pensada, ya que tiene como fin originar más

⁷ Sinónimo de “secuenciación de acciones”.

conflictos o provocar comportamientos en los personajes. Todos conocen el lugar de cada objeto para no tropezar, de manera que Ignacio traslada el velador para demostrar la inseguridad de Carlos y humillarlo frente a todos. Por otro lado, se advierten los altavoces y la radio como excusas para introducir música. Además, los ambientes presentan una degradación reflejada en la actitud y apariencia de los personajes y en la tenebrosidad progresiva de la luz. Así, advertimos que en Acto I se respira “un aire risueño”, el cual en el Acto II se convierte en un “aire mustio”, que finalmente se convierte en una noche estrellada.

5.10. La iluminación en la obra dramática

La iluminación es un componente espectacular, ya que, aunque se observe en las acotaciones del texto dramático, su realización se ejecuta en la representación. Es un signo no verbal que se puede producir simultáneamente a otros signos, pues tiene como fin principal agregar y reforzar las connotaciones que el autor quiere subrayar. Por otro lado, presenta dos intenciones: en primer lugar, destacar personajes, espacios y tiempo determinados – además de su desarrollo en la obra – o, en segundo lugar, crear efectos de imprecisión y vaguedad con respecto a las unidades citadas previamente. (Bobes Naves, 1993: 213-220).

De cualquier forma, la luz contribuye a que el espectador perciba la significación global de la obra en relación con las demás unidades que la integran. Así, por ejemplo, Buero usa la luz en *En la ardiente oscuridad* para asociarlo con el tema, ya que busca que el espectador perciba el interior de los personajes y, a su vez, que experimente las mismas sensaciones, es decir, la carencia de luz total. Esto permite que el espectador considere las múltiples perspectivas del conflicto o de la realidad de los personajes.

5.10.1. La ceguera: luz y oscuridad

La privación de la vista, tema en el que incide en obras como *El concierto de San Ovidio* o *La llegada de los dioses*, corresponde a la oposición luz-oscuridad, antítesis que entraña un claro valor simbólico de la condición humana. De esta forma, Buero asocia la luz con el individuo que posee la capacidad de ver y afrontar sus problemas – véase el personaje de Ignacio – y la oscuridad con el que es incapaz de solventarlos o los soluciona, pero haciendo uso de la violencia verbal y física – véase la configuración del personaje de Carlos –. Esta oposición lumínica se advierte en el escenario, afectando a los actores, y

en la sala, introduciendo a los espectadores en el conflicto. Por ello, podemos decir que la escena en la que hay carencia total de la luz hace partícipe al espectador de las sensaciones de Ignacio, en el que imperan sentimientos como el temor, la tristeza, la impotencia y la incertidumbre. Podemos concluir que Buero consigue el efecto de inmersión del espectador gracias al juego lumínico.

5.11. Música y ambientación acústica

La música y los sonidos suelen ser signos no verbales con los que Buero juega constantemente. Buero evidencia un gran gusto por la música clásica, hecho que refleja en la mayoría de sus obras dramáticas. *En la ardiente oscuridad* no va a ser una excepción, de manera que, a continuación, se presentarán las dos composiciones musicales que introduce a través de objetos del decorado como los altavoces del paraninfo o una radio.

En el Acto I presenta el adagio de “Claro de luna” de Beethoven, pieza musical para solista, que emana un tono romántico e intimista. Es una creación musical que el dramaturgo inserta en una escena premonitoria, en la que Juana y Elisa conversan sobre Ignacio. Juana muestra piedad ante la desidia vital del nuevo compañero, llegando a la conclusión de que el amor es su única salvación.

En el Acto III introduce “La muerte de Ase”, composición musical que pertenece al drama *Peer Gynt*, escrita por Henrik Ibsen. Tal y como hemos mencionado anteriormente, la influencia de Ibsen se percibe en la construcción del teatro bueriano, sin embargo, cabe subrayar que la composición musical de tipo incidental acompañaba a una obra dramática fantástica, siendo la tragedia realista la predominante en los dramas del dramaturgo noruego. La selección de Buero no es trivial, dado que alude a la escena de la muerte de Ase, madre de Peer que sufre por la carente sensatez de su hijo y su corrosiva avaricia. Buero introduce esta pieza musical de carácter épico en la escena cumbre de toda la tragedia, es decir, durante el asesinato elidido de Ignacio. Buero selecciona el fragmento más intenso y dinámico de toda la composición musical con el objeto de alterar anímicamente al espectador y transmitir la brutalidad del ser humano.

Por otro lado, la ambientación acústica es capital en esta creación artística, pues Buero juega, de nuevo, con la ceguera. Los personajes están privados de la vista, condición que les obliga a agudizar los demás sentidos, entre ellos, el oído. Son muchas las escenas en las que la carencia sonora o, directamente, los silencios disfrazan la presencia de los

personajes, factor que desencadena nuevas acciones en el hecho teatral y nuevas conductas en estos. Así mismo, las pausas breves y los silencios son abundantes, advirtiéndose una construcción de escenas cargadas de tensión y de diálogos dotados de una gran solemnidad.

5.12. Accesorios y gestos

La gestualidad y los accesorios son signos no verbales que Buero introduce con frecuencia en sus obras dramáticas. Predominan los gestos, pues el uso de las manos es clave para la comunicación. Dado que los personajes de la obra carecen de vista, se sobreentiende que se ven obligados a agudizar los demás sentidos, entre ellos, el oído y, en este caso, el tacto. Para conocer el mundo que les rodea necesitan del tacto como herramienta para establecer relaciones. De esta forma, se dota al gesto de una significación que caracteriza al personaje y a su espíritu interior. En este sentido, hemos de recordar a Juana, personaje que constantemente entrelaza sus manos en los momentos tensos de la obra.

Por otro lado, “en otras ocasiones los elementos destacados son verdaderos objetos ajenos al cuerpo humano pero relacionados con él por los efectos que pueden producir y las asociaciones sugeridas” (Bobes Naves, 1997: 237). Un ejemplo es el bastón del ciego, objeto que avisa al espectador de la permanente tara física de los personajes y que, gracias al ruido que emite, anuncia la entrada o salida de estos en la escena. Además, el bastón puede advertir otro tipo de significados, dado que su valor semántico sufre modificaciones en relación con los demás signos y con su situación. El único bastón en la obra es el Ignacio, instrumento que busca acentuar la oposición entre la inseguridad del nuevo alumno y la confianza de los experimentados pupilos. Así mismo, en relación con la forma del objeto, se puede interpretar que el bastón simboliza el carácter falocéntrico del personaje, que en numerosas ocasiones subestima a la mujer, y que afianza su actitud egoísta y autoritaria.

6. Conclusiones

Para concluir con el trabajo, creo acertado considerar que el método semiótico aplicado a la obra *En la ardiente oscuridad* aporta información relevante para entender esta obra en sí misma y, por extensión, el teatro en la sociedad española de posguerra. Además, nos ha permitido atender de forma ecuánime tanto al código lingüístico como a los códigos perceptivos.

Buero recurre al tema de la ceguera, con la que busca transmitir dos ideas fundamentales: 1) la rabia y la impotencia del ser humano – Ignacio – a causa de su tara física; 2) el drama entendido como una metáfora que utiliza Buero para reflejar la sociedad de posguerra en la que vive, la cual se conforma, teme y cierra los ojos ante lo que fue una guerra dolorosa y fratricida.

En la ardiente oscuridad es el resultado de un proceso introspectivo del dramaturgo del que emanan sentimientos como el sufrimiento y la desolación. Buero crea esta tragedia, género al que es afecto, después de una etapa vital cruda en la que es privado de la libertad, manifestada de dos formas: la libertad espacial, ya que el centro de ciegos es una metáfora de la cárcel, y la libertad expresiva, puesto que la presión social silencia al que es u opina diferente. Este despojo de la libertad se traduce, por ende, en la privación de la vida.

Con respecto a la estructura formal, Buero presenta una división de actos clásica, pues la divide en tres. La conformación de los protagonistas, que no son arquetipos por la complejidad psicológica que presentan, trasluce dos posturas políticas muy claras: Carlos y Don Pablo representan el régimen franquista que aboga por mantener un forzado y falso estado de bienestar, mientras que Ignacio simboliza la ideología progresista, que comparte Buero y que apela por la crítica, el desengaño social y por la mejoría de las relaciones humanas. Esta última parece fracasar por la muerte de Ignacio, pero no lo hace en su totalidad, ya que se advierte un atisbo de esperanza para la ideología progresista en el monólogo de Carlos, factor característico de las tragedias “optimistas” buerianas.

La puesta en escena está muy bien organizada, ya que la posición de los actores indica la función que desempeña cada personaje en la representación. Buero, en este sentido, muestra su dominio de la pintura, pues parece trazar los movimientos y el espacio escénico en el que cada actor ha de moverse. Los actores, por otro lado, muestran su dominio del cuerpo y de la expresión, pues tienen la ardua tarea de interpretar a personas invidentes, factor que condiciona su interacción por la privación del contacto visual, componente esencial para la actuación.

La frecuencia dinámica de los diálogos, con los que sustenta el hilo argumental de la obra, evidencian el mensaje de Buero: entendámonos por medio de la palabra y no a través de la agresión física. Por ello, la acción es mínima en el drama, factor que permite focalizar la atención en los códigos dramáticos como, por ejemplo, el visual. Este código posibilita que, gracias a la degradación o carencia total de la luz, Buero consiga el “efecto de

inmersión” del espectador en la obra. Por otro lado, la ausencia de marcas temporales la convierten en una obra atemporal, pues las cuestiones existenciales que plantea son perfectamente aplicables a la sociedad contemporánea. Además, el ritmo es pausado, factor que busca la reflexión y el poso de las cuestiones planteadas en el espectador.

Por último, *En la ardiente oscuridad* es el nexo entre realidad y creación, es decir, entre la muerte y guerra – a la que Buero estuvo vinculado desde joven – y la vida – que para él era la pintura, su gran pasión –. *En la ardiente oscuridad*, por lo tanto, es el inicio de un nuevo periodo vital en el que Buero elige el teatro simbólico como forma de expresión artística y como ejercicio crítico sobre la realidad.

7. Referencias bibliográficas

- BOBES NAVES, M^a. C. (1988), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.
- BOBES NAVES, M^a. C. (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arcos Libros.
- BOBES NAVES, M^a. C. (1997), *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BRIZUELA, M. (2000), *Los procesos semióticos en el teatro: análisis de Las Meninas y El sueño de la razón de Antonio Buero Vallejo*, Kassel: Reicherberger, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BUERO VALLEJO, A. (1990), *En la ardiente oscuridad*, Madrid: Espasa Calpe.
- DE PACO, M. (1994), *De re bueriana: sobre el autor y las obras*, Murcia: Universidad de Murcia.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1993), *Teoría y praxis de la semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- KOWZAN, T. (1992), *Literatura y espectáculo*, Madrid: Taurus.
- KOWZAN, T. (1997), *El signo y el teatro*, Madrid: Arco Libros.
- MUKAROVSKI, J. (1936), “L’ Art comme fait sémiologique,” en *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague*, Praga, Comité de Organización del Congreso.
- MURO, M. A. (2014), “Adulterio, perdón y destino en *Las palabras en la arena* de Antonio Buero Vallejo”, en *Theatralia: revista de poética del teatro*, Nº 16.

- PÉREZ HENARES, A. (1998), *Antonio Buero Vallejo: una digna lealtad*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- UBERSFELD, A. (1993), *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, Murcia: Universidad de Murcia.